

Le Van Gogh de Guillevic

Michael Bishop

Le poème *Van Gogh* autour duquel tourneront ces quelques remarques aurait été écrit au moment où Guillevic cherchait à voir plus clair dans sa conception de ce qu'il voyait comme la logique fondamentale de l'art, ses valeurs, ce que Jean-Claude Pinson a nommé depuis la poétique de l'acte créateur¹. C'est dans les cahiers intitulés *Lieux communs*², publiés et médités pour la première fois en 2006 grâce aux efforts de Michael Brophy mais rédigés, semble-t-il, entre 1935 et 1938, qu'une telle réflexion s'accomplit et que les différents facteurs de cette esthétique-poétique seront confirmés dans la complexité de leur entretissage, complexité à laquelle fait écho le poème lui-même, poème auquel, manifestement, Guillevic réfléchissait dans ses interrogations abstraites, quoique presque viscéralement vécues et, c'est sûr, poétiquement déterminantes. Voici le texte définitif du poème, revu et corrigé par Guillevic :

Il y avait le soleil, il y avait le goût
De tuer.
Le crime,
Mais il a modelé ta tête hagarde
Comme il maniait ton pinceau.
*
Sais-tu, Vincent,

Ce qui a manqué peut-être à ta bonté
Pour qu'elle triomphe ?
Un petit enfant seulement,
Encore en deça du crime.

Ah ! comme tu aurais craché
Sur l'implacable soleil,
Sur la terre sibylle,
Sur les arbres incendies,
Sur l'impondérable lave montant de partout,
Comme tu aurais souri
A cette chose venue de toi et si peu semblable à toi,
A cette tête, à ces fesses hilares ou recueillies...
Quel repos c'eût été, Vincent,
Dans l'universelle fournaise,
Dans le perpétuel tourbillon...
Et qui donc,
Sous ce regard qui a traversé les lacs des
montagnes,
N'abandonnerait pas le meurtre ?

Tu lui aurais montré tes tournesols, – ta chambre
jaune,
C'est pour lui, pour son repos,
Pour son rire, pour ses jeux,
Pour son regard vers toi,
Que tu l'eusses arrangée,
Dans le sourire et dans la joie.

*

Mais tu étais seul
Avec ta rage, –
Et tu tournais sur toi
Comme les corbeaux sur tes champs de blé.
Et comme rien n'était plus devant toi
Que les images de ta furie, que ces images
Tu ne pouvais pas les détruire, –

Le crime
Tu le retournais contre toi
Avec la frénésie du soleil. (LC, 45-6)

Quelques observations, tout d'abord, sur la forme du poème, sa structure, ses modes, sa dimension plus strictement esthétique, pour, ensuite, passer à ce qui, chez Guillevic, va toujours, peut-être moins l'emporter définitivement sur celle-ci, mais plutôt complexifier le rapport au beau, le rendre plus souple, plus ample, plus spacieux, plus foncièrement axé sur une existence et une vérité vécue 'dans une âme et un corps', comme disait le Rimbaud qu'admirait – *Lieux communs* le confirme d'ailleurs³ – un jeune Guillevic à la recherche de sa voix la plus authentique.

Librement versifié – les vers vont de 2 syllabes jusqu'à 16 et visiblement ne cherchent à imposer aucune stabilité rythmique – le poème *Van Gogh* déploie ses strophes sur le mode d'une structuration tout aussi libre et variable, loin des *Trente et un Sonnets* ou même des *quanta* qui vont finir par dominer la manière prosodique de Guillevic dans des recueils comme *Creusement* (1987), *Maintenant* (1993) ou *Possibles futurs* (1996). Aucun effort, ainsi, pour harmoniser les éléments métriques du poème, mais un rythme qui parle, insiste, met en relief ce qui est pensé, senti : l'acte de tuer, le 'crime', la rage, brutalement accentués par le tempo poétique ; les pressions de la terre sur l'homme et leur impact implicite sur l'art du peintre ; la beauté aussi de cette naissance rêvée qui aurait été une renaissance souriante pour celui qui souffrait, la beauté enfin de l'art pour autre chose que lui-même, pour, en effet, l'enfant imaginaire – tous ses éléments étant si puissamment anaphorisés (*sur* / *sourire* à / *pour*, respectivement). Si esthétique il y a, elle réside dans cette libre articulation de ce que Guillevic appellera la *conscience* face à la *chose*, et, ainsi, elle glisse, mais fermement, instinctivement, vers une esthétique, une poétique où la forme, au lieu d'imposer ses contraintes, se soumet à des exigences beaucoup vastes, plus ontologiquement pertinentes : ce 'pourquoi' du faire, cette raison profonde du créer, que, selon Yves Bonnefoy, il faudrait toujours méditer et qui devrait dicter tout acte de peindre ou d'écrire⁴ – et qui, loin du 'joli méli-mélo' que peut trop

facilement générer l'art aux yeux de Denis Roche⁵, affirme l'urgence d'une mission, d'une vision dans et pour le monde.

Le ton de *Van Gogh* est intime, caressant, filial presque, on le voit dès la première strophe. Car voici le poème de l'amitié, d'un échange d'égal à égal, où le poète n'hésite pas à entrer, audacieusement d'ailleurs, presque combativement – c'est l'idéal de Roche –, luttant pour tracer la voie d'un salut, d'une altération magique, dans l'espace psychique le plus secret et le plus vulnérable du peintre. Rien de sentimental, pourtant, car Guillevic tente de creuser simultanément une logique de l'art et une logique de l'existence, du tragique et du transformateur, du transcendant. Tout ici est méditation, contemplation, invention. Guillevic n'opte jamais, ici comme ailleurs, pour un mode platement intellectualisant, théorisant. Peser, soupeser la question du 'tourbillon' et du 'repos', d'une angoisse vécue et d'une transcendance rêvée dans une vie et dans une œuvre, voici un geste qui se doit d'utiliser des moyens les plus modestes, ceux des 'mots de la tribu', mais sans ésotérisme, loin de tout hermétisme, toute hygiène expressive. Et c'est ainsi que le poème guillevicien ne s'éloigne jamais de la valeur directe de son lexique. Le ton conversationnel l'exige, la poétique naissante du jeune poète l'exige. Si le poème offre ce que Reverdy avait nommé une 'antinature'⁶ – c'est sa définition de l'art –, celle-ci, dans la bouche de Guillevic – je dis bien bouche, car, si nous sommes dans le domaine de l'écrit, c'est la parole, l'échange spontané, immédiat, parlé, qui, à mon sens, détermine et oriente la puissance poétique de *Van Gogh* – si, donc, antinature il y a ici, dans ce grand poème, elle est d'un naturel exceptionnel, un exemple parfait de la convergence de cette 'émotion poétique'⁷ de l'antinaturel et de celle, brute, viscérale, fondatrice, originelle, dont, pourtant, dépendra toujours une grande poésie, y compris celle, bien sûr de Reverdy lui-même. L'équilibre entre ces deux pôles de la visée poétique reste pourtant très délicat à gérer, et c'est sans doute dans le choix du ton librement méditatif qui laisse sa place au rêve, à l'improbable, à ce réalisme à la fois 'magique' et 'initiatique'⁸ où Guillevic ose fusionner et confronter le malheur de la souffrance, du suicide, et le bonheur d'une vie inaccomplie mais imaginée – c'est peut-être là, dans cet entre-deux contemplatif entre existence et art, qu'il devient possible de quitter le mode, tout le domaine oppressant, de ce que Bonnefoy appelle la 'hâte'⁹, pour retrouver ce que

celui-celle qui n'est pas poète ne parvient que rarement à vivre : l'espace, radieux et repossibilisé, de l'acte d'un/e poète qui, précisément, arrive à servir, 'stand[ing] and star[ing]'¹⁰, le regard braqué avec compassion et vision simultanément sur ce qui est et ce qui peut être, si l'on veut.

Deux choses restent à méditer, ceci selon la perspective des notes que nous offre *Lieux communs* : la question du temps et celle de la beauté. 'Il n'y a d'art, écrit Guillevic – c'est son premier 'théorème' (LC, 31), et, selon les apparences, le plus essentiel : on y reviendra – que contre le temps' (LC, 31). Bien sûr, c'est une vieille histoire (et non seulement baudelairienne : Guillevic cite plusieurs autres poètes, artistes et penseurs) que celle de cette lutte de l'art, de 'l'œuvre de beauté' avec son 'rêve de pierre' (LC, 32, 34), de permanence, de transcendance, contre l'éphémère, le mortel. L'art se conçoit ainsi comme un 'arrachement [...] au milieu ambiant, à la misère organique et sociale – mais surtout au temps' (LC, 31), affirme ce premier texte définitoire sur la logique fondamentale du geste de création et surtout le désir qu'incarne celui-ci de surmonter les difficultés, les souffrances et les soi-disant fatalités du quotidien. Pour Van Gogh, le temps est compris comme un 'temps tourbillon' (LC, 35), l'expérience d'un désordre, d'une turbulence viscéralement et psychiquement vécue, qui peut mener à la folie et à la destruction. Et Guillevic apprécie, bien sûr, à quel point ce tumulte a trouvé sa place dans la plasticité créative de l'artiste ; le poème en témoigne.

Ce qui, à mon sens, intéresse ici davantage, pourtant, c'est que le jeune poète projette de montrer à l'enfant tournesols et chambre jaune, tous les éléments, c'est-à-dire, de l'expérience que vit *l'homme* qu'est Van Gogh – dans le temps, dans son corps, face à ce petit corps qui naît, magiquement. Rêve, en un mot, non pas de pierre, non pas de permanence, mais de l'expérience de ce que Bonnefoy appelle 'les choses du simple'¹¹, et ceci, fatalement, au sein de ce que l'on peut considérer comme la si délicate et si fragile mouvance de deux vies, deux chairs, deux cœurs. Car le poème va, implicitement, beaucoup plus loin dans sa méditation de ce qui est beau et bon et vrai : ces qualités ou valeurs ne sont vivables que 'dans le sourire et dans la joie' d'une intimité incarnée, d'une existence partagée. Et pourtant, et pourtant : il s'agit là d'un rêve, d'une existence imaginée : le temps, Guillevic termine son *Van Gogh* sur cette idée, reprend ses droits, impose ses duretés. Rien n'a changé : 'l'art' de son

poème, la beauté de sa fiction, de son ‘image’, dirait Bonnefoy¹², semble l’avoir remporté sur la ‘frénésie du soleil’ et le ‘crime’ que celle-ci, étrangeté et prophétiquement camusienne¹³, provoque. L’être du poème, on le comprend, redevient un être-comme, deguyen¹⁴. L’esthétique semble avoir réalisé un triomphe, mais il s’agit du triomphe paradoxal d’un échec : la beauté de sa vision n’aurait rien changé à ce qui a été souffert par un homme. La dure vérité de l’existence aurait triomphé sur celle du rêve de son altérité imaginée, ‘vue’, aurait dit Rimbaud. La bonté de Van Gogh, manifeste pour ceux-celles qui auront lu sa correspondance, l’est également pour tout homme, toute femme ayant médité non pas la forme mais le fond de sa peinture. Le rêve guillevicien cherche à accomplir une sorte de perfectionnement idéal de cette bonté par le biais de ce don d’un enfant qui aurait transformé miraculeusement ce qui poussait Van Gogh vers le suicide. Vérité et bonté rêvées, certes, mais qui en disent long sur les priorités d’un jeune poète qui, malgré cette insistance de *Lieux communs* sur les vertus de la transcendance du temps que peut opérer le geste de l’art, n’hésite pas, dans ce beau et grand poème, à privilégier infiniment moins la beauté de l’art, d’une forme, d’une structure, d’un style, mais cette autre beauté qui le hantera à jamais de l’expérience de l’amour, de l’amitié, de l’intime et, oui, idéale quoique si temporelle joie souriante des existences humaines imaginables : la beauté du bonheur et de la bonté.

Notes

¹ Voir *Habiter en poète et Sentimentale et naïve*, Champ Vallon, 1995 et 2002, respectivement.

² *Lieux communs*, Éditions VVV Editions, Halifax, Nova Scotia, Canada, 2006.

³ Voir LC, 36.

⁴ La question ‘pourquoi peindre, pourquoi écrire’, posée de manière à la fois constante et infiniment variée, réside au cœur de toute la pratique poétique de Bonnefoy, et inspire toute la réflexion qu’il consacre à la littérature et à l’art.

⁵ Voir, par exemple, des livres comme *Éros énergumène*, Seuil, 1968 ; *Le Mécris*, Seuil, 1972; *Louve basse*, Seuil, 1976

⁶ On lira, par exemple, les différents essais de *Note éternelle du présent*, Flammarion, 1973.

⁷ Voir le livre qui rassemble plusieurs des essais les plus pertinents de Reverdy sur la poésie : *Cette émotion appelée poésie*, Flammarion, 1974.

⁸ Je pense ici à ce que Bonnefoy nous dit au sujet d'‘un réalisme initiatique’, dans *Du mouvement et de l'immobilité de Douve*.

⁹ Voir, à titre d'exemple, le grand poème de *Ce qui fut sans lumière* (Mercure de France, 1987) : *Dedham, vu de Langham*.

¹⁰ Notion fondamentale chez le poète gallois, W. H. Davies : voir son poème *Leisure*, dans *Songs of Joy and Others* (1911). On peut penser aussi au sonnet célèbre de Milton, *On his Blindness*.

¹¹ Bonnefoy parle aussi, dans son beau recueil *Dans le leurre du seuil*, de ‘toutes choses simples / Rétablies / Ici et là, sur leurs / Piliers de feu’ (Mercure de France, 1975).

¹² Voir *La Présence et l'image*, Mercure de France, 1983.

¹³ Je pense, manifestement, à la scène déterminante de *L'Étranger*, publié en 1942.

¹⁴ Voir, par exemple, pour mieux saisir les idées de Michel Deguy sur le *comme* et l'*être-comme*, *Actes*, Gallimard, 1966, passim.

